

Volumul 3/2019

MUZICĂ

Perspective analitice asupra discursului muzical

PALESTRINA ȘI STAREA "ANGELICĂ" A MUZICII

Prof. univ. dr. Gabriel Bulancea
Facultatea de Arte,
Departamentul de Teatru, muzică și arte plastice,
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

Motto : Muzica era cândva pură, era îngerul vieții pe Pământ.

Schimbarea de paradigmă, care a survenit în istoria culturii prin trecerea de la Evul Mediu la Renaștere, nu s-a desfășurat brusc ca o coagulare a evenimentelor în jurul unui punct determinant, ci, mai degrabă, prin infiltrarea progresivă a unor elemente noi în receptivitatea și mentalitatea omului de la sfârșit de Ev Mediu. Cadrul social nou format, rezultat din conjugarea axei temporale cu a libertății umane, avea să contureze o nouă mentalitate a omului în fața peisajului mundan, fără să piardă total caracteristicile celei vechi. Orientarea atenției către lume, faptul de a nu se mai rezuma doar la dimensiunea ei metafizică, avea să ducă la sporirea sensibilității în fața acesteia, la o raportare voit afectivă din ce în ce mai angajată. Concepția teocentrică a omului din Evul Mediu privind raportul dintre Dumnezeu și lume, în care lumea era văzută ca o pădure de simboluri ce vorbesc de prezența lui Dumnezeu, lasă loc componentei umane, omul devenind protagonistul dramei religioase, câmpul de dispută a luptei dintre bine și rău. Antropocentrismul îl așează pe acesta ca mediator între Dumnezeu și lume, cu posibilitatea de a investi prin simbol nu numai planul lumii reale,

ci și opera de artă. Simbolul, tănuitor dar și destăinuitor al divinității, capătă treptat o nouă semnificație de învăluire și dezvăluire a celor mai înalte năzuințe umane, devine aspirație a omului la fericirea de aici ca o pregustare a fericirii de dincolo, prin forme ardente de trăire religioasă. Înființarea ordinului dominican și franciscan care îmbrățișau sărăcia ca pe o formă de adorare a lui Dumnezeu, avea să prefigureze zorii Renașterii, oferind artiștilor modele și scene de viață religioasă.

Omul conștientizează tot mai mult o nouă trăsătură esențială a firii sale, capacitatea de a se bucura în fața creației lui Dumnezeu și de a transpune în forme artistice frumosul natural și uman. La baza actului creator nu va mai figura în primul rând un set de reguli precise și ordonatoare, ci inspirația și fantezia îndelung neglijată de *esticile* anterioare care le considerau mai degrabă instrumente de lucru ale profesiilor și prezicătorilor. Intuiția devine sursă revelatorie, facultate a sufletului care dezvăluie formele preexistente ale esenței umane adânc înrudită cu esența divină. Umberto Eco transmite limpede această idee, încadrând-o sferei noii poezii care mergea pe transmiterea conceptuală a sentimentelor experimentate într-o formă pură de mării mistici. „Singurii care ar putea să furnizeze noii poezii o tematică a ideii, a sentimentului, a intuiției, sunt misticii. Ce-i drept, mistica rățăcește prin alte regiuni ale sufletului, dar, neîndoielnic, tocmai în categoriile sale putem găsi germenii unei viitoare estetici a inspirației și intuiției. (...) o estetică a sentimentului exprimat este conștientă *innuce* în întâietatea acordată de franciscani voinței și iubirii”[1], prelungind imperativul augustinian *iubește și fă ce vrei*.

Cântecul Soarelui, acel poem al Sfântului Francisc în care toate elementele cosmosului sunt angajate în slujirea divinității, de la *fratele soare* care poartă amprenta chipului lui Dumnezeu, *sora lună* și *stelele* vorbind de noblețea curăției, și celelalte elemente sublunare: *frate vânt*, *aer* și *nori*, *focul*

tare și neînfrânt, apa smerită, mama pământ hrănitoare a slăbiciunilor trupești și *sora moarte* stăpână peste destine - cea care reglementează faptele omului împruținând răul și sporind binele -, devine o magnifică creație literară ce avea să umanizeze fața religiei. Concepția laică din Evul Mediu privea formele de religiozitate ca pe un hiatus între sacru și profan, ca o fugă a individului de lume pentru a se dedica rugăciunii și contemplației, acceptând cele mai aspre privațiuni pentru cucerirea păcii sufletești. Ordinele cerșetoare aduc trăirea credinței din pustiul deșertului, al zidurilor mănăstirești sau al schiturilor, în mijlocul vieții cotidiene; pe ulițe și străzi, în case și piețe publice, făcând accesibilă oricui pretenția la sfințenie. Oamenii de rând sau înalții demnitari, prelații sau artiștii au în fața lor modele vii de sfințenie care sensibilizează conștiința societății. Are loc o invazie a elementului sacru în profan prin subsumarea laicului unei posibile teocrații. Sfântul Dominic sau Sfântul Francisc au acceptat deseori să se expună opiniei lumești făcându-se *asemenea* acestuia pentru a-i atrage pe oameni la Dumnezeu, riscând să-și păteze imaginea în fața lor. Această imagine a devenit un fapt simptomatic al civilizației contemporane, hrănindu-i nevoia de orgoliu prin conturarea unui statut idolatru.

Iată că nu numai frumusețea lumii, dar și frumusețea sufletului uman care-i înnobilează aspectul fizic, devine sursă de inspirație pentru artiștii preocupați din ce în ce mai mult de poziția lor socială. Desigur, aici răzbate și morala cavalească a cruciaților transpusă meșteșugit în lirica trubadurilor și a truverilor din Evul Mediu.

Desprinderea de canoanele tradiției prin afirmarea unor trăsături proprii de creație avea să marcheze Prerenășterea unui Dante sau Petrarca în literatură, a unui Pisano, Giotto, Cimabue sau Duccio în arhitectură, sculptură și pictură, a unui Francesco Landini (1325-1397) în muzică. Obiectele artistice apar însuflețite de o viață nouă, impregnate încă de simboluri ce

vizau de astă dată și sentimente umane. Artă reprezenta esențialitatea, adică viața sufletului în toate manifestările ei oferind perspectiva unei mai profunde cunoașteri a acesteia. Prin simbol avea să se facă trecerea la linia expresivă a Renașterii, artistul cucerind tehnici de creație complexe, specifice fiecărui sector al artei. Raționalismul își va găsi contrapondere în formele subiective pe care le va îmbrăca artă, gândirea aflându-se în slujba redării cât mai fidele a sentimentelor.

Atașarea treptată a creatorului de fondul său afectiv ca o garanție a originalității operei de artă, prin renunțarea *in extremis* la valorile spirituale, urma să constituie premisa unui lung și dureros proces de separare a artei de esența profund spirituală a omului. Angajat tendinței de a o pasionaliza, artistul secolului al-XX-lea ajunge să altereze sensibilitatea umană și să modifice total noțiunea de artă făcând-o tot mai greu de definit. Dintre arte, muzica părea a fi cea mai greu coruptibilă în materia ei, întrucât își desfășura viața într-o sferă a afectelor și esențelor pure. Experiențele *bruitiștilor* din cel de-al doilea deceniu al secolului al-XX-lea, vor dezvălui trupul firav și plâpând al acesteia, aducându-l undeva la granița dintre sunet și zgomot. Sfârșitul aceluiași secol va fi marcat de o pulverizare stilistică tot mai accentuată, în care mai bântuie fantoma trupului sfârtecat al muzicii prin apelul la câte un citat din Pachelbel, Bach, Ceaikovski sau Ravel.

Fuga de real specifică gândirii Evului Mediu, se concretiza într-o viziune simbolică cu adânc substrat mistico-religios, ca o pleiadă de suprasensuri atașate lumii sensibile care realizau un posibil acord între contingent și transcendent. Regnul animal va participa la ideea de alegorie. „Struțul devine simbol al justiției, pentru că penele sale perfect egale evocă ideea de unitate. O dată acceptată ideea tradițională potrivit căreia pelicanul își hrănește puii smulgându-și cu ciocul bucăți de carne din piept, el devine simbol al lui Cristos care își dă propriul sânge pentru omenire și propria carne

ca hrană euharistică. Unicornul, care se lasă capturat dacă este atras de o fecioară în poala căreia va merge să-și așeze capul, devine dublu simbol cristic, ca imaginea Fiului <unic> al lui Dumnezeu, născut în pântecul Mariei.”[2]

Muzica va păstra dimensiunea simbolică aflându-se într-un raport de interferență cu realitatea. Într-un caz ea este imagine transpusă a universului circumscrisă sferei teoreticului în care gândirea metafizică a vechii Elade va subzista până în Renaștere acreditând frumusețea divină a acesteia. În celălalt caz, lumea reală, circumscrisă categoriei frumosului, îmbracă o titulatură muzicală apropiată conceptelor de armonie, omofonie, consonanță, parafonie, simfonie etc., concepte cu semnificație asemănătoare.

Urmărind firul primei idei distingem arta muzicală fiind ca reflex al ordinii cosmice planetare. Din practica de a se cânta la lira cu șase coarde și a referinței la sistemul ptolemeic de înțelegere a lumii, Guido d'Arezzo (991-1033), călugăr benedictin, imaginează scara hexatonică formată din șase sunete așezate în ordinea înălțimii lor, unde fiecare sunet primește o denumire desprinsă din începutul fiecărui vers al unui imn liturgic de largă circulație închinat Sfântului Ioan Botezătorul – patronul cântăreților. Gama muzicală rezultată din rotirea planetelor în jurul Pământului imobil ar da naștere armoniei sferelor cerești, teorie preluată de Evul Mediu prin Boethius de la unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai Antichității, Pitagora. În realitate, acordul rezultat din suprapunerea verticală a sunetelor din gamă ar fi rezonat într-un mod disonant, cu efect apropiat mai degrabă de armonia unui Debussy sau Bartok. Senzația sonoră ar tinde mai degrabă către un disconfort auditiv care, însă, nu conta prea mult pentru gânditorul din Evul Mediu, pentru care muzica era imaginată ca știință matematică, fără să aibă vreun suport cu practica. Frumusețea muzicii era mai degrabă o frumusețe ideatică rezultată din remarcarea acestor raporturi și proporționalități care se

stabileau între cosmos și fenomenul sonor. Mentalitatea aceasta va influența concepția estetică a papei Grigore I (540-604), concepție ce va constitui o trăsătură dominantă a Evului Mediu. Muzica trebuie să transmită cu sobrietate sensurile textelor liturgice fără să conțină atribute de expresivitate în sine. Era o frumusețe metafizică în care intelectul mijlocea cunoașterea adevărilor divine. Muzica crea în acest mod climatul propice pentru reculegerea și rugăciunea credinciosului, prin desfășurarea nudă a monodiei gregoriene. Frumusețea melodiei era un reflex al ordinii cosmice care copia la rândul ei ordinea divină, fără să aibă valoare estetică intrinsecă. Omul, creat după *chipul și asemănarea lui Dumnezeu*, posedă categoriile necesare receptării frumuseții divine. Dumnezeu însuși instaurase în sufletul acestuia o ordine morală estetică și metafizică, o unitate ale cărei componente se aflau în strânsă corelație, fără să poată fi despărțite una de alta. Starea de păcat avea să mutileze în parte această realitate trihotomică văzută ca amprentă a trinității divine. Muzica devine în acest context instrument de mântuire pentru om, desemnat de pronia dumnezeiască să reglementeze ordinea interioară a acestuia. Adam de Fulda (1445-1505), călugăr din secolul al cincisprezecelea, compozitor și autor al unui tratat *Demusica*, menționează acest lucru punând accentul pe efectul moral al artei muzicale: „Prin proporția regulată și exactă a numerelor, muzica imprimă oamenilor o înclinație spre dreptate, blândețea caracterului, potrivire la cerințele vieții sociale; ea readuce pe desfrânați la castitate, mințile dezechilibrate la ordine și rațiune, pe leneși și nefolositori la activitate; ea reface curajul, dă bucuria necesară pentru a suporta obosele și, în sfârșit, obține mântuirea sufletului, căci numai ea, printre arte, a fost instituită în acest scop.”[3] Fiind o imitație a microcosmosului psihic uman și a macrocosmosului exterior lui, ea devine expresie a dinamismului dintre acestea, stabilind un raport de echivalență. Estetica Evului Mediu cunoștea o accepțiune mai largă în care erau încorporate și dimensiunile etică și legică a

omului. Renașterea avea să dizolve această relație dintre cele trei componente umane și să le privească într-o perspectivă unidimensională.

Pe de altă parte, Evul Mediu va dezvolta o infinitate de variațiuni pe tema frumuseții muzicale a lumii. Descrierea cosmosului va împrumuta limbajul de specialitate al muzicii care aduce nuanțări noi în terminologie, izvorâte din practica timidă a polifoniei. Scotus Eriugena (815-877) vorbește despre frumusețea universului, constituită din „consonanța celor asemănătoare și neasemănătoare, ca armonie ale cărei voci, ascultate separat nu spun nimic, dar contopite într-un unic acord exprimă o naturală suavitate.”[4]

Sustrăgându-se *erminiilor* bizantine, simbolul va semnifica treptat concepția particulară a omului de cultură prin raportare la creativitatea sa și nu la un cod de legi impuse prin tradiție bisericească, indiferent dacă acesta era filozof, muzician sau pictor. Ideea de a desemna realitatea umană exista și în iconografia orientală însă, simbolul va sparge cadrul hieratic al acesteia, ca o conștientizare și acutizare tot mai mare a unei sensibilități ce avea să fie delimitată noțional de Alexander Baumgarten (1714-1762) și Charles Batteaux (1713-1780) în 1750 prin atitudine estetică în urma polarizării artelor în jurul categoriei de frumos. Cadrul noumenal al artei se va dizolva printr-o infuzia de fenomenalitate în planul ideal artistic.

Monodia gregoriană va fi repopulată de prohibitele cromatisme și undiri melismatice, apariția secvențelor, a tropelor sau a cântării polifonice proiectând conceptul de armonie într-o altă dimensiune estetică. Școala neerlandeză îl dezvăluie pe Josquin des Pres (1440-1521) ca un inovator care „investește melodia cu *momente simbol*, cu sonorități ce au semnificații afective dictate de desfășurarea subiectului religios sau laic. Apar formule descendente, marcând sensuri funebre, în timp ce un motiv ascendent este reperat cu insistență evidențiind un cuvânt luminos al textului. Intervalul de

terță (mare pentru sensuri afirmative, mică pentru depresive) sau tehnica faux-bourdon-ului (ilustrând cuvântul biblic *trinitate* prin paralelismul la trei voci a terțelor și sextelor) sunt de asemenea procedee cu semnificație expresivă. Se întâmplă uneori ca într-o lucrare, cele două surse inspiratoare (sacră și profană) să fie îmbinate, melodiile gregoriene stând la baza momentelor de suferință și căință, în timp ce rezolvările și stările de echilibru sufletesc să fie redade prin intermediul melodiilor de origine populară.”[5]

În pictura Prerenascentistă simbolul își păstrează tonifiantă capacitatea de a opera asupra lumii reale și de a dezvălui aspecte umane subiacente. Culorile descriu esența intimă a sufletului așa cum se întâmplă la Giotto, unde roșul semnifică suferința și durerea personajelor din tabloul *Punerea în mormânt*, sau galbenul (din alt tablou celebru) traduce mânia și tulburarea tatălui refuzat de fiul său, Francisc de Assisi, în a-i urma condiția pământească. Despuindu-se de haine pentru a i le înapoia, Francisc suspendă filiația organică ce-l lega de tatăl său pentru a pune deasupra dimensiunea spirituală a omului aflat în legătură cu Dumnezeu. Episcopul orașului îi acoperă goliciunea trupească cu o mantie albastră. Albastrul semnifică pacea deciziei, calmul interior de sorginte divină și în nici un caz orgoliul, răzvrătirea de sub tutela părintească sau dorința de răzbunare manifestată prin refuz. De asemenea, tehnica picturală, care avea să caracterizeze arta plastică prin tot felul de inovații complexe, se va afla în slujba revelării adevărului divin. Notabil în acest sens este, pentru a da numai un singur exemplu, tabloul *Buna Vestire* al lui Fra Angelico, călugăr dominican, în care acesta soluționează multitudinea de semnificații ale unui fapt desfășurat într-un singur moment: vestea îngerului, acordul Mariei, conceperea Mântuitorului, devenirea Fecioarei Născătoare de Dumnezeu.

Prin simbol avea să se producă acea schimbare de optică survenită în perioada Renașterii, care va contura tot mai mult accentuarea originalității

artistului în planul operei de artă. Artistul nu mai este un fapt secundar al creației artistice, un adaos, ci își definește propriile criterii componistice și estetice, lăsând să se întrevadă mărturii ale individualității sale creatoare. Renașterea va face trecerea către exprimarea de sine în virtutea acordării unei tot mai mari credibilități facultăților care țin de latura subconștientă a psihicului: fantezie, inspirație, intuiție, cele care îi vor interesa mai târziu pe creatorii romantici. Arta muzicală va coborî din sfera abstractă a speculațiilor metafizice și mistice lăsând să se întrevadă partea ei sensibilă. Astfel *musica mundana* va cunoaște ca treaptă intermediară *musica humana* pentru a se converti ulterior într-o muzică în care apanajul îl vor avea nu teoreticienii și muzicologii, ci compozitorii și interpreții.

Creația lui Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) se află undeva la cumpăna a două atitudini estetice, sintetizându-le într-un mod admirabil. Pe de o parte el rămâne credincios limbajului polifonic instaurat în sens strict de mai bine de trei secole, fără să adopte caracterul artificial specific școlii franco-flamande din ultima perioadă. Mai mult, este considerat salvatorul cântării plurimelodice, întrucât la Conciliul din Trento (1545-1563), unde se intenționa scoaterea din uzul liturgic a acesteia, împlinește în chip desăvârșit principiul *daresensovivoallearole* (*a da viață cuvintelor*), compunând o missă pe care o va dedica papei Marcellus al II-lea (1501-1555), papa care a prezidat conciliul, missă ce va constitui alături de *Clavecinulbinetemperat* al lui J.S. Bach și sonatele beethoveniene un moment crucial în istoria creației muzicale culte. Pe de altă parte, el lasă să se întrevadă în stare sublimată fiorul romantic în lucrări care ilustrează prin excelență latura lirică a acestuia (*Lamentationes, StabatMater*), lirism care va lua o tot mai mare amploare în următoarele trei secole ca urmare a cristalizării limbajului tonal. Deși existau deja în epocă, cu privire la adaosul expresiv, anumite excese întrezărite în creațiile unora ca Cipriano da Rore (1515-1565),

Luca Marenzio (1553-1599), Carlo Gesualdo da Venosa (1560-1613), el preferă să mențină o poziție distantă, fără a se lăsa ademenit de teritorii expresive neobișnuite.

Palestrina se exprimă într-o artă care în vremea lui încerca într-o formă timidă să se detașeze de corespondenta ei poetică. Muzica era înțeleasă atunci ca o împletire cu poezia, ca o fuziune între *aesthesis* și *noetic*. El se exprimă în limitele unui limbaj pe care-l investește cu capacitatea de a reda în chip sensibil lumina aurorală a realităților transcendente. În acest sens se definește caracterul *angelic* al muzicii sale. Ea nu urmărește precumpănitor a reda expresiv sensul cuvintelor din textul latin, ci să scoată în evidență semnificația acestora. De asemenea, evită cu discreție orice disonanță, reglementând acest fenomen unei viziuni consonante de ansamblu. Pentru el muzica nu este prilej de a-și caza autobiografia, cum aveau să procedeze mai târziu unii compozitori din epocile următoare. Dimpotrivă, ea este o artă simbolică întrucât instituie în locul iluziei sentimentale semnificația, văzută ca unică realitate a existenței. Forma artei palestriniene atinge o asemenea puritate încât ideea promovată devine sensibilă. Frumusețea care decurge din ea e reprezentarea simbolică a infinității divine care-și găsește înveliș în forme finite. Palestrina preia în compozițiile sale concepția despre muzică specifică Evului Mediu și Renașterii, oferind-o ca model generațiilor viitoare. Jan Tinctoris (1435-1511), unul din teoreticienii care l-au precedat pe Palestrina exprimă într-un mod clar și poate unic în acea perioadă finalitatea artei muzicale. Ea trebuie:

“Să bucure pe Domnul,
Să împodobească laudele Domnului,
Să sporească bucuriile fericiților,
Să facă Biserica luptătoare asemenea celei
triumfătoare,

Să-i pregătească pe oameni pentru primirea
dumnezeieștii binecuvântări,
Să îndemne sufletele la smerenie,
Să îndepărteze mâhnirea,
Să înmoaie asprimea inimii,
Să alunge pe diavol,
Să pricinuiască extazul,
Să înalțe inima legată de pământ,
Să înlătore reaua-voință,
Să-nveselească pe oameni,
Să vindece bolnavii,
Să aline chinurile,
Să îmboldească sufletele la luptă,
Să trezească dragostea,
Să sporească veselia unei adunări,
Să acopere de glorie pe muzicieni,
Să sfințească sufletele.”[6]

Ca unul care avea să îmbrățișeze în chip desăvârșit această mentalitate asupra muzicii și care va prelua cu pioșenie și discreție trupul sonor al acesteia, Palestrina este revendicat printre cei mai de seamă compozitori ai Renașterii, alături de Orlando di Lasso (1532-1594), prin puritatea și noblețea cu care va investi liniile melodice „izolate și interiorizate precum stelele, fără să știe una de alta, fiecare fiind o perioadă melodică ce se rotește într-un sistem“.[7] Delicatețea sonorităților și consonanța de ansamblu al lucrărilor sale, impresia unei cvasiimobilități a liniilor melodice, dramatismul estompat al opusurilor, lipsa oricărui patetism și a unui simbolism care nu trimite în niciun fel la afectele umane, pledoaria pentru o vocalitate descărnată de orice ornamentație, contribuie la întregirea unei imagini despre muzica lui

Palestrina care s-ar aseăna cu mișcarea sorilor pe bolta cerească. Lentoarea evoluțiilor sonantice, complexitatea edificiului polifonic, vastitatea efectului aulic al opusurilor generează în mintea auditoriului iluzia infinității Împărăției lui Dumnezeu.

Seninătatea sufletului recules, permanent întors asupra sieși, constituia o dominantă a vieții lui, fără a se lăsa afectată de cursul ei. Acest caracter se va păstra nestingherit în muzica sacră, chiar și atunci când aflat în culmea gloriei îi vor muri într-o epidemie de ciumă frații, soția și doi dintre cei trei copii pe care îi avea. Precuparea sa pentru a-și cultiva virtuțile sufletești se reflectă și în prietenia strânsă pe care a avut-o cu sfântul Filippo Neri, cel ce s-a păstrat în conștiința noastră prin lipsa de sfială cu care cerșea pe stradă pentru cei sărmani. Ca fapt biografic amintim întâmplarea în care acesta avea să fie palmuit de un oarecare supărat de insistența lui. Filippo Neri îi va replica surâzând că asta i se datorează cu prisosință, dar că cererea rămâne în continuare valabilă pentru sărmanii săi. Impresionat de lipsa de prefăcătorie și de devotamentul acestuia, bogătașul îi va oferi o pungă de bani. Tot Filippo Neri este cel care a înființat acea *Congregazione dell'Oratorio*, o asociație de preoți care se ocupa în chip deosebit de educația tineretului. Aici a impus obiceiul ca predicile să fie însoțite de creații corale (numite *laudispirituali*), solicitându-i ajutorul lui Palestrina. Aceste concerte date în timpul reuniunilor din oratoriu vor duce la apariția unui gen muzical care se va definitiva în perioada Barocului, depășind cadrul bisericesc. Oratoriul, ca gen muzical, înrudit cu cantata și opera, își va dovedi valabilitatea până în zilele noastre.

În 1590, Palestrina înființează o asociație corporatistă a muzicienilor, *Vertuosa Companiadeimusici*, de unde va proveni *congregația Sf. Cecilia*, nucleu al *Academiei Santa Cecilia* - actualul Conservator din Roma. Sfânta Cecilia are o deosebită popularitate, nu numai în Italia, ci în întreaga lume,

numeroase coruri, orchestre, formațiuni muzicale fiind puse sub patronajul ei. De fapt, ea este considerată patroana muzicii sacre și a tuturor cântăreților, câștigând acest merit datorită vieții de castitate pe care a dedicat-o lui Isus. În ciuda faptului că a fost obligată de părinții ei să se căsătorească cu nobilul Valerian în noaptea nunții, pe când instrumentele muzicale răsunau în cântările vesele ale petrecerii, inima Ceciliei înălța imnuri de laudă și rugăciuni către Atotputernicul. Ea îi dezvăluie soțului jurământul făcut și îi vorbește despre creștinism. Puterea harului divin îl transformă pe Valerian, acesta acceptând idealul propus de Cecilia. Convertirea lui, dar mai târziu și a fratelui acestuia Tiburțiu, va ajunge la urechea prefectului, care poruncește să fie biciuți. Valerian va exclama: „Iată ora pe care am așteptat-o cu nerăbdare. Iată clipa care pentru mine este mai dulce decât petrecerile lumii.” Valerian și Tiburțiu vor fi decapitați. Cecilia va împărtăși aceeași soartă. Călăul trimis să-i taie capul va fi mișcat de noblețea și bunătatea ei. O va lovi de trei ori cu sabia, maxim cât permitea legea, fără să o poată omorî definitiv. Creștinii care o vor găsi la pământ, într-un lac de sânge, vor povesti de mărturia ei, de credința în Sfânta Treime, un singur Dumnezeu în trei persoane, când, la cuvintele lor de încurajare, ea va întinde trei degete de la mâna dreaptă și arătătorul de la mâna stângă. Măreția gestului său de a se fi păstrat neclintită în credința sa, în plin secol trei, o va proiecta în admirația întregii lumi. Mai mult ca sigur că Palestrina a cunoscut această istorie, el însuși nutriend o perioadă gândul de a se călugări.

Arta lui Palestrina vorbește despre frumusețe ca atribut al lui Dumnezeu. Este o frumusețe care precede apriori orice corpus muzical, orice structură polifonică în sensul în care cântul are nevoie de frumusețe și nu frumusețea de cântec, dar în momentul în care o vedește, arta capătă profunzimi nebănuite. Marsilio Ficino (1433-1499), unul din neoplatonicienii secolului al XV-lea, mărturisește că *experiența frumosului mijlocește*

contactul imediat cu frumusețea supranaturală. Creația lui Palestrina rămâne în acest sens un izvor de plenitudine a armoniei în desfășurarea liniilor sale melodice. Muzica lui deschide inima către bătăile harului, vizând amplificarea șoaptelor negrăite ale duhului. Ea orientează atenția omului către această realitate nebănuită, dezvăluind o frumusețe transcendentală. În sine, arta lui Palestrina nu are nici o valoare, însă ea poate fi calea către aflarea frumuseții, o frumusețe care irumpe din *imaneța transcendenței*, care se ascunde în procesualitatea sonoră pentru a se dezvălui celor care o caută. Întreaga artă a lui își revendică natura ei *angelică, dezumanizată*, dar cu atât mai umană în profunzimea ei, fiind înzestrată cu vocația de a tălmăci despre realitatea ultimă, Dumnezeu.

Bibliografie

- [1] ECO, Umberto, *Arta și frumosul în estetica Evului Mediu*, Editura Meridiane, București, 1999, p. 148;
- [2] Ibidem, p. 69;
- [3] Apud BĂLAN, George, *Muzica, temă de meditație filosofică*, Editura Științifică, București, 1965, p. 31;
- [4] Apud ECO, Umberto, *op. cit.*, p. 45;
- [5] ȘTEFĂNESCU, Ioana, *O istorie a muzicii universale*, vol. I, Editura Fundației Culturale Române, București, pp. 96-97;
- [6] Apud TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Istoria esteticii*, vol. III, Editura Meridiane, 1978, pp. 370-371;
- [7] BĂLAN, George, *Misterul Bach*, Editura Florile Dalbe, București, 1971, pp. 112-113.